

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**C'era (ancora) una volta il West. Note a partire dal suono in una sequenza celeberrima**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/84043> since

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

### *Introduzione*

In una prospettiva semiotica il problema della relazione tra suono e immagine può essere più utilmente descritto attraverso il concetto di “enunciazione audiovisiva”. Se il livello a cui si pone l'analisi è quello della costruzione testuale del senso (e non, ad esempio, quello -del tutto legittimo- di una descrizione in termini di pratiche di produzione), allora l'oggetto analizzato non può essere pensato secondo il modello di un assemblaggio di parti connesse ma piuttosto secondo quello di una miscela che contiene in soluzione le componenti stesse di partenza. Un assemblaggio mantiene in presenza i componenti assemblati, in una miscela i componenti si sciolgono in un'unità di livello superiore. L'analisi dunque non è tanto un disassemblaggio (che in uscita restituirebbe le stesse componenti immesse in ingresso, di principio autonome) ma un processo che permette di descrivere gli elementi di un insieme senza che ad essi si possa riconoscere alcuna autonomia. La questione emerge chiaramente nel momento in cui si affronta, a livello testuale, il problema della musica da film. La stessa locuzione, “musica da film”, implicita una posizione che si potrebbe definire “discontinuista”, nel momento in cui la musica è assunta come un qualcosa che opera secondo un certo grado (variabile) di autonomia rispetto all'enunciazione audiovisiva, intesa come strategia testuale di costituzione del senso del testo filmico che opera integrando discorsivamente le diverse dimensioni sensibili. Il discontinuismo, che qui ovviamente si mette in caricatura, soffre di alcuni limiti.

In primo luogo, trasforma senza residui una tripartizione tecnica (la divisione voce, musica, rumore) in categorizzazione ermeneutica, tipicamente valorizzando la componente musicale. Con l'interesse crescente per il sound design cinematografico la situazione non cambia affatto, anzi il discontinuismo si rafforza. Ecco infatti che diventa possibile finalmente studiare nel film il suono che non è, e a patto che non sia, musica. Pare allora che suono e musica siano due dimensioni radicalmente eterogenee. In secondo luogo, è in realtà storicamente evidente, assumendo cioè il punto di vista della produzione, che non è così, almeno per quanto riguarda il sound design (si vedano le testimonianze raccolte alcuni anni fa da Lo Brutto<sup>1</sup>). Come si vedrà discutendo *C'era una volta il West*, una simile posizione non rende ad esempio conto della strategia autoriale di Leone. In terzo luogo, la posizione discontinuista non pensa al film come ad un testo audiovisivo, cioè ad un oggetto dotato di senso unitario sia da un punto di vista strutturale (in quanto tale) che da un punto di vista interpretativo (in quanto contrattato socialmente rispetto ad un insieme di competenze). Se è certamente vero che la musica -e a maggior ragione quella di Morricone che sarà chiamata in causa

---

<sup>1</sup> V. LoBrutto (a cura di), *Sound-on-film. Interviews with Creators of Film Sound*, Praeger, Westport, Conn. and London 1985.

nell'analisi seguente- manifesta e ha manifestato una forte capacità di autonomizzazione fruitiva (si vedano gli omaggi a Morricone in molta popular music<sup>2</sup>), è pur vero (e, tra l'altro, è un assunto-cardine di Morricone<sup>3</sup>) che questa autonomizzazione è possibile solo a posteriori, dopo cioè che la stessa musica è diventata accessibile a partire dal testo audiovisivo di cui è elemento.

### *L'ultimo Western*

La prima peculiarità di *C'era una volta il West* (1968) consiste nel suo statuto di sigilli conclusivo della produzione western di Leone, dopo la fortunatissima trilogia del dollaro e prima del caso, sostanzialmente anomalo, di *Giù la testa* (1971). Conclusione in polemica con lo stesso genere Spaghetti Western che pure ha contribuito in maniera fondamentale a installare. All'epoca Leone sta già pensando a un film da *The Hoods*, che si concretizzerà molto più tardi in *C'era una volta in America* (1984), ma non può rifiutare l'offerta americana di dirigere un Western<sup>4</sup>. L'ultimo Western, si direbbe: *C'era una volta il West* è infatti intensamente e intenzionalmente un film sulla morte. Morte del genere, del Western e dello Spaghetti Western attraverso la morte di una fase storica dell'America, quella del pionierismo “selvaggio” e dell'arrivo della civiltà, nella forma del treno che connette finalmente le due sponde americane. Più precisamente, è un film sull'attesa della morte che arriverà. Morte che prelude, ed è richiesta, per una nuova nascita, quella della America moderna. È ovviamente un tema classico del West, ma questa classicità è del tutto normale in Leone: il Western leoniano è abbondantemente al quadrato, e questa elevazione metalinguistica arriva al suo massimo proprio con *C'era una volta il West*: Bertolucci, co-sceneggiatore del film, ha più volte sottolineato il suo contributo nei termini di un citazionismo fittissimo, la cui posta era addirittura la non-riconoscibilità da parte di Leone<sup>5</sup>. Questa vocazione mortuaria è sottolineata più volte in letteratura a partire da una celebre osservazione di Graham Greene: «Adoro quella sensazione di un balletto in *C'era una volta il West*, specialmente il primo quarto d'ora o giù di lì»<sup>6</sup>. Ma il compagno di danza è appunto la morte, e proprio Frayling intitola la sua recente biografia leoniana *Something to do with Death*<sup>7</sup>, titolo ispirato a quello che per molti è il capolavoro del regista italiano. Per Thoret, proprio la sequenza iniziale del film è un “moment d'anthologie de l'histoire du cinéma at apotheose du style de Leone, qui donne le tempo d'un film aux allures de ballet de mort”<sup>8</sup>. Questa dimensione mortuaria apre tematicamente il film, e notoriamente l'incipit

2 Per una ricognizione puntuale cfr. S. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, Ricordi-Mucchi, Milano-Modena 1994.

3 Cfr. Le testimonianze del compositore in G. Lucci (a cura di), *Morricone. Cinema e oltre*, Electa/Accademia dell'Immagine, Milano 2007.

4 Per una ricognizione storica dell'opera leoniana, si veda in generale la dettagliata biografia di Frayling, C. Frayling. *Sergio Leone. Danzando con la morte*, trad. it., Il Castoro, Milano 2002.

5 Sulla abissalità intertestuale del film cfr. Frayling, *Sergio Leone*, cit. e O. De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone*, Milano, Ubulibri 1984.

6 Cit. in I. Moscati, *Sergio Leone*, Lindau, Torino 2007, p. 185.

7 Frayling, *Danzando con la morte*, cit.

8 J.-B. Thoret, *Sergio Leone*, Cahiers du cinéma, Parigi 2007, p. 5.

dei testi contiene in una forma condensata tratti semantici (narrativi, figurativi, patemici) che il film nella sua interezza esploderà<sup>9</sup>. *C'era una volta il West* inizia con un'attesa: tre killer fanno irruzione in una stazione e semplicemente attendono.

È un'attesa che -come evidente- trova nel dominio udibile una sua dimensione precipua di manifestazione. Come nota Cumbow, “the three killer await the train amid a symphony of natural and mechanical sounds”<sup>10</sup>. Ancora, rileva Miceli, “l'attesa d[e]i tre killer nella piccola stazione ferroviaria è scandita, per quasi 12', da una gamma opportunamente enfatizzata di gesti e di suoni ambientali, senza alcun commento musicale”, ed aggiunge che “si tratta, probabilmente, della parte più riuscita del film”<sup>11</sup>. Nell'intervista condotta da Mininni a Leone, il regista ricorda come, durante il mixaggio, abbia deciso di togliere la musica originariamente predisposta da Morricone per la prima sequenza, mantenendo i rumori ambientali. L'ignaro Morricone scopre la rimozione guardando il montato e osserva una volta terminata la visione: “ma lo sai che è la più bella musica che ho composto?”<sup>12</sup>. In effetti, l'importanza della sequenza per l'opera stessa di Morricone è attestato dallo stesso compositore:

Il continuo cigolio del mulino, la goccia che cade con cadenze regolari, la mosca che ronzava: questi suoni perdono gradualmente la funzione realistica per diventare scelta musicale. L'esperienza di *C'era una volta il West* da questo punto di vista è stata molto importante per la sperimentazione nei miei lavori successivi<sup>13</sup>

In questo senso, Morricone, rispetto ad una sua sensibilizzazione alla dimensione “materica” del suono, riconosce un debito più che nei confronti della musica concreta o dell'esperienza di Cage, proprio a Leone<sup>14</sup>. Va notato che nei resoconti disponibili pare acclarata una circolarità di influenze (del tutto evidente, in fondo, all'interno di uno stretto connubio quale quello tra Leone e Morricone). Infatti, secondo Frayling, Morricone assistette ad una sorta di evento *happening* a Firenze (il periodo è quello dell'apogeo di Fluxus), in cui i rumori del *performer* nel silenzio diventano “qualcos'altro”: Morricone avrebbe raccontato questa esperienza a Leone, il quale “queste cose ce le aveva già nel sangue, nelle sue idee personali sul silenzio”<sup>15</sup>.

È noto come la stretta collaborazione di Leone con Morricone è il risultato di una peculiare

---

9 Per una analisi semiotica degli incipit cfr. G.P. Caprettini, R. Eugeni (a cura di), *Il linguaggio degli inizi*, Il Segnalibro, Torino 1988.

10 R. C. Cumbow, *The Films of Sergio Leone*, The Scarecrow Press, Maryland-Toronto-Plymouth 2008, p. 197.

11 Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., p. 141.

12 F. Mininni, *Sergio Leone*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze 1989, p. 9.

13 La testimonianza è raccolta in Lucci, *Morricone. Cinema e oltre*, cit., p. 63. Tra l'altro Morricone ha negato un suo intervento nel *sound design* (per usare un termine *ante litteram*) della sequenza (cfr. Cumbow, *The Films of Sergio Leone*, cit., p. 198).

14 John Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West. A critical appreciation*, McFarland & Co., Jefferson, NC and London 2005, p. 190.

15 Morricone, cit. in Frayling, *Danzando con la morte*, cit., p. 298.

fascinazione leoniana: “non so cos'è il pentagramma e sono stonato, eppure la musica esercita su di me un'attrattiva quasi morbosa”<sup>16</sup>. Fascinazione talmente intensa che la composizione della musica non solo precedeva ma in qualche misura (e non minima) predeterminava le riprese: così -ed è uno degli aspetti più curiosi e più atipici della tecnica leoniana- agli attori era richiesto di recitare mentre era diffusa la musica composta da Morricone<sup>17</sup>. Tuttavia questa sensibilità di Leone trovava un suo luogo specifico di esercizio su altri materiali sonori: in effetti, secondo la moglie Carla, Leone era “hyper-sensitive to everyday sounds”<sup>18</sup>. Ad esempio, Dario Argento ricorda il regista intento con acribia a selezionare tra diverse registrazioni audio per realizzare il grido del falco in *Il buono, il brutto e il cattivo*<sup>19</sup>. Ancora, Clint Eastwood rimase colpito da come Leone facesse sentire potentemente nei suoi film il nitrire dei cavalli<sup>20</sup>. Dunque, in una prospettiva storico-critica emerge chiaramente un lavoro sul sonoro che è imputabile ad una autorialità leoniana tanto forte quanto quella orientata più classicamente alla dimensione visiva.

Questi aspetti emergono a tutta evidenza nella sequenza d'apertura di *C'era una volta il West*, affidata -a tutta evidenza- per una decina di minuti esclusivamente al suono. In effetti, “In *Once Upon a Time*, more screen time is devoted to this fly, and this dripping water, than to the massacre of Mr Morton entire staff”<sup>21</sup>. Come nota Zanella, il suono è però trattato secondo “modalità stranianti, ieratiche, spettacolari e iperrealistiche”<sup>22</sup>. Un suono che è tanto importante da diventare “musica” secondo Morricone. Si tratterebbe però di capire cosa si intenda con una simile affermazione.

Per incominciare, Fawell tenta una tipologia dei materiali sonori. L'elenco non è certamente esaustivo, ma vale la pena di ripartire proprio di qui.

#### *Sulla continuità suono-musica: la tecnica leitmotivica*

Nell'analisi di Fawell, il paesaggio sonoro è in primo luogo costituito da suoni ambientali (“conventional background sounds, from generic”): vento, abbaiare, uccelli. Aggiunge poi “the endless refrain of the creaky windmill” e infine “loud noises (train, gunshots, telegraph)”. Infine, Fawell identifica, per così dire, tre suoni-tipo: lo scrocchiare per il personaggio Knuckles (“nocche”), la mosca per Jack Elam e l'acqua per Woody Strode<sup>23</sup>. Curiosamente Fawell non trae le

16 Leone cit. in G. Di Claudio, *Directed by Sergio Leone*, Libreria Universitaria Editrice, Chieti 1990, p. 18.

17 In riferimento a *C'era una volta il West*, l'utilizzo della tecnica di playback sul set è ricordato dallo stesso Morricone (in De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone*, cit., p. 165).

18 Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West*, cit. 189.

19 *Ivi*.

20 *Ivi*.

21 Frayling, *Danzando con la morte*, cit., p. 198.

22 Fabio Zanella, *C'era una volta il West di Sergio Leone*, Libreria Universitaria Editrice, Chieti 2003, p. 157, anche se l'aggettivazione non è esattamente coerente.

23 Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West*, cit., pp. 194-95. Che questa caratterizzazione sia certamente pregnante è testimoniato dalla messe di ricordi contrastanti che miticamente circondano la produzione

conseguenze di quest'ultima osservazione, che permettono di definire un tratto importante della musicalità di questo suono pervasivo. In effetti, Leone -eliminando la musica di Morricone- quasi paradossalmente pratica un'estensione della tecnica del *leitmotiv*, di stampo appunto tipicamente leone-morriconiana, esclusivamente attraverso il suono. È pur vero che i tre sicari sono presenti soltanto nella prima sequenza, ma la complessità e la durata della stessa favoriscono una forte autonomizzazione narrativa (un tratto in effetti tipico di tutto il film, costruito per grandi quadri). Ecco allora che in questo sottoracconto i protagonisti hanno una stretta caratterizzazione sonora che ne definisce l'identità. Praticano e sono descritti attraverso un' "esasperata ripetizione di alcuni gesti e rumori"<sup>24</sup>. Questo tratto varrà anche per lo straniero senza nome, che compare nel racconto attraverso l'annuncio della armonica eponima. Qui un *leitmotiv* a tutti gli effetti compare, ma ridotto significativamente ai minimi termini, cioè alle tre note do-re diesis-mi. A tal proposito, lo stesso Leone suggerisce una continuità nel trattamento del materiale sonoro, sia esso costituito di suoni "ambientali" o "musicali": "l'armonica non ha note. È uno di quei suoni che piacciono a me, e che forse appartengono più alla schiera dei rumori"<sup>25</sup>. Ecco che dunque una prima continuità tra musica e suoni si ha nell'estensione del *leitmotiv* al suono non-musicale, con il risultato di una caratterizzazione sonora di tutti e quattro i personaggi della sequenza.

A ben vedere, la tecnica leitmotivica rientra in realtà all'interno di una più generale strategia della continuità. Se da un lato infatti Leone coglie benissimo una continuità dell'armonica con i "suoni-tipo" precedenti, dall'altro l'armonica è anche l'oggetto sonoro che permette il passaggio al musicale. È sull'armonica infatti che interviene l'orchestra. Così, per Morricone nel tema di Armonica si assiste all'immediato passaggio dalla dimensione figurativo-indicale a quella patemica ("la fonte del suono scompare e la musica diventa evocativa di uno stato d'animo e di un'emozione"<sup>26</sup>). Passaggio potenzialmente a rischio. Ad esempio, per Miceli si assiste a "sincroni fin troppo meccanici tra il suono e i gesti con i quali l'Uomo porta alle labbra l'armonica (impugnata tra l'altro come un biscotto insapore e 'suonata' senza la minima mobilità labiale e facciale)"<sup>27</sup>. In più, Miceli registra "uno squilibrio fra qualità del suono -presenza e piano dinamico- e la contingenza scenica, che farebbe presupporre effetti meno nitidi, con un po' più di ambianza, e soprattutto meno confezionati"<sup>28</sup>. L'osservazione è del tutto sensata a patto di sposare il punto di vista di Miceli, che è fortemente "discontinuista". Assunto che motiva la monografia sulla musica di Morricone, discussa

---

della sequenza. Ad esempio, Dario Argento, con Bertolucci chiamato a rivedere la sceneggiatura, si ascrive l'idea della mosca nella pistola (Argento, "Il senso del ritmo", in De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone*, cit., p.149). Senonché Donati lo smentisce vigorosamente, rivendicando la paternità della trovata già presente a suo dire nella sceneggiatura originale (Frayling, *Danzando con la morte*, cit., p. 280)

24 Mininni, *Sergio Leone*, cit., p. 93.

25 Leone, cit. in Mininni, *Sergio Leone*, cit., p. 9. Su questo forma di continuità insiste anche Chion, cfr. *infra*.

26 Morricone cit. in Lucci, *Morricone. Cinema e oltre*, cit., p. 67.

27 Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, cit., p. 149. Tra l'altro, Zanello nota, esplicitamente *contra* Miceli, come l'ina mobilità labiale di Armonica sia sostanzialmente irrilevante rispetto agli effetti testuali (Zanello, *C'era una volta il West di Sergio Leone*, cit., p. 165).

28 *Ivi*.

in relazione ai film ma in una prospettiva per così dire “autonomizzante”. In una simile prospettiva, il suono mantiene una funzionalità fondamentale indicale-figurativa, la musica appartenendo invece ad altre dimensioni. Dunque, se la musica è *in*, allora deve tener traccia dell' “ambianza”.

Questa strategia della continuità è all'opera assai sottilmente nel connettere materiali sonori apparentemente eterogenei (da un punto di vista figurativo), ma in realtà assai omogenei (da un punto di vista “aculogico”<sup>29</sup>, cioè di una qualificazione dei tratti sonori). Nota bene Cumbow che il ronzio della mosca chiusa dalla pistola ha una stretta relazione (altezza, sostegno) con il fischio lontano del treno in arrivo<sup>30</sup>. A sua volta, il fischio è a tutti gli effetti un precursore del suono dell'armonica, ad esempio rispetto alla articolazione tenuta del sostegno e alla natura glissante della massa. Ecco tra l'altro un punto a favore dell'osservazione leoniana sulla peculiarità della natura dell'armonica. Ma in realtà si può aggiungere ancora un anello alla catena: il cluster di archi che sembra oscillare nel registro sovracuto, e che condivide sito e calibro con il fischio del treno.

### *I colpi e il treno*

Altri oggetti sonori rivestono un ruolo precipuo nella sequenza, senza però che abbiano destato una particolare attenzione nei commentatori. Si tratta dei “cupi e sordi boati” che individuano i titoli di testa, e che, nuovamente, dimostrano un'origine indicale incerta<sup>31</sup>. Va notato che in questo caso la tipologia di Fawell, citata in precedenza, non tiene perché mette insieme sotto un'unica categoria dinamica (“loud noises”) materiali molto diversi. I “boati” manifestano tipicamente una natura di discontinuità radicale rispetto al paesaggio sonoro silenzioso allestito dalla sequenza. Paradossalmente, la densità acustica della sequenza è funzionale alla creazione del silenzio. In una considerazione fenomenologica più generale, che però muove proprio dalla sequenza di apertura di *C'era una volta il West*, Chion ha rilevato come il silenzio non sia tanto il buio dell'orecchio quanto piuttosto la luce bianca, il luogo della massima risoluzione percettiva<sup>32</sup>: se la notte nera omogeneizza il molteplice visibile nel nulla o in un tutto unitario, nel silenzio assoluto si ascolta il tutto molteplice, nel senso che tutte le cose diventano udibili. Il silenzio assoluto è così esperienza di risoluzione massimale che al suo limite rimette in causa la separazione io-mondo, la prima partizione topologica che separa il soggetto dall'oggetto attraverso un interno ed un esterno, così da sfondare dall'esterocettivo all'interocettivo o viceversa. Ecco che dunque il silenzio massimale sfonda enunciazionalmente, cioè mette in scena l'atto dell'ascoltare<sup>33</sup>. Non a caso, nella

---

29 Il termine è stato proposto, senza una grande fortuna, da Pierre Schaeffer nel suo *Traité*: eppure, indica chiaramente il livello d'analisi di una fenomenologia del sonoro. Cfr. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Parigi 1966 (cfr. anche Chion, *Guide des objets sonores*, INA/Buchet-Chastel, Parigi 1983).

30 Cumbow, *The Films of Sergio Leone*, cit., p. 198.

31 Zanello, *C'era una volta il West di Sergio Leone*, cit., p. 158.

32 M. Chion, *Le son*, Natha, Parigi 1998, p. 82.

33 Per una discussione di questo punto rispetto a *The Conversation* ci si permette di rimandare a Andrea Valle,

sequenza la presenza dei boati che si stagliano sullo sfondo bianco del silenzio è sincrona alla presenza dei *credits*, cioè ad un passaggio -appunto- enunciazionale, verso l'enunciazione, meta-filmico. Passaggio dall'esteriorità dell'ascoltato (il mondo possibile del racconto cinemaografico) all'interiorità dell'ascoltare (il suo essere possibile in funzione di un patto enunciativo tra autore e lettore). Su questa interiorità dell'ascolto si sofferma Chion, sottolineando il dettaglio acustico ravvicinato che caratterizza i tre leitmotiv sonori dei sicari, la goccia, le nocche, la mosca<sup>34</sup>. Ancora, nella stessa sezione, a punteggiare il silenzio ventoso è soprattutto il respiro di Jack Elam che si affanna nel cercare di catturare la mosca. L'ascoltatore modello implicito nei suoni è dunque un ascoltatore che coincide con ognuno dei sicari e che è a distanza ridottissima, quasi nulla, rispetto alle tre sorgenti acustiche. E di nuovo, lo stesso varrà per Armonica: nella messinscena sonora dell'armonica si assiste ad un passaggio immediato dalla percezione dell'armonica, che è già -per qualità del sonoro- interna, che per così dire suona “risuona internamente” (una musica che nasce dall'interno, parafrasando Miceli<sup>35</sup>), alla patemizzazione (il sema della funereità passa attraverso l'orchestrazione). Su questo silenzio rumorisissimo si staglia allora una punteggiatura di eventi esplosivi, suoni-eventi che squarciano il fondale acustico. Come nota Bayle, “fonctionnellement l'écoute est vigilance”<sup>36</sup>: questa sorveglianza è allora sollecitata dalla punteggiatura dei suoni, ed è una chiamata all'evento. Una chiamata che è però, almeno nel caso della punteggiatura, ad un evento di altro livello rispetto all'enunciato: è riferito all'enunciazione, è meta-linguistico appunto.

È curioso osservare come ci sia poi un elemento sonoro rilevante che pure è dimenticato, in fondo paradossalmente, dalle analisi: è il suono del treno. La presenza acustica di quest'ultimo è evacuata in letteratura nei termini di una espressione simbolica del tema del progresso: ad esempio, per Galofaro si tratta addirittura di un vero e proprio “segnale linguistico” all'interno di una strategia enunciazionale di gestione del suono talmente chiara da essere “notificatoria”<sup>37</sup>. L'arrivo del treno sarebbe allora l'espressione figurativa, visibile e udibile allo stesso tempo, della nascita della ferrovia<sup>38</sup>. Per Fawell il treno delinea il termine negativo in un'opposizione tra vecchio (la natura) e nuovo (la tecnologia)<sup>39</sup>: opposizione in cui il treno starebbe insieme al telegrafo e alle armi (anche se l'asse semantico sembrerebbe più quello tra vecchio West e modernità, in cui le armi di certo non stanno con la seconda). Ora, se il trattamento del suono del treno funzionasse esclusivamente in termini di espressione simbolica (nel senso peirciano di una arbitrarietà della relazione tra

---

*Trappola sonora. Sull'udibile in The Conversation di F. F. Coppola*, UNI Service, Trento 2006.

34 Chion, *Le son*, cit., pp. 80ss

35 Lo nota lo stesso Morricone che tra l'altro cita Miceli per individuare una “musica interna” nel suonare l'armonica, “una musica che nasce dentro la scena” (cit. in De Fornari, *Tutti i film di Sergio Leone*, cit., p. 165). Morricone sottolinea l'immediato passaggio dalla dimensione figurativo-indicale a quella patemica (“la fonte del suono scompare e la musica diventa evocativa di uno stato d'animo e di un'emozione”, in Lucci, *Morricone. Cinema e oltre*, cit., p. 67).

36 F. Bayle, *Musique acousmatique. Propositions...positions*, INA-Buchet/Chastel, Parigi 1993, p. 101.

37 M. Galofaro, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Baldini & Castoldi, Milano 1999, p. 363.

38 Cfr. Zanello, *C'era una volta il West di Sergio Leone*, cit., p. 59.

39 Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West*, cit., p. 195.



espressione -il suono- e contenuto -il sema della modernità-) non si capirebbe il complesso trattamento che lo stesso materiale sonoro associato al treno riceve. Infatti, un funzionamento simbolico lavora secondo il modello linguistico, cioè convenzionalmente, secondo un modo notificatorio come vorrebbe Galofaro, il quale di conseguenza considera tutta la dimensione sonora della sequenza un “sistema ideografico puro”, cioè una sorta di lingua di cui ogni oggetto sonoro esprimerebbe un concetto<sup>40</sup>. Invece, a ben ascoltare, il suono del treno ha una struttura peculiare: in primo luogo, giunge in stazione senz'altro con un “fragoroso sferragliare”<sup>41</sup>, che però già si impone acusticamente per la struttura esplicitamente iterativa e per una sorta di effetto *flanging*, probabilmente causato in termini acustici dall'Effetto Doppler ma del tutto evidente da un punto di vista aculogico; a quel punto, il treno però, fermo a caldaia accesa, si produce in una iterazione precisa di un frammento: il suo suono, più da una lunga registrazione ambientale, pare risultare dal montaggio iterativo di un suono in *loop*, con una evidente struttura ritmica (si direbbe quasi percussiva: rullante, tom, piatti)<sup>42</sup>. La ciclicità perfetta sfugge sia alla dimensione semantica che a quella indicale, alla mera designazione da un lato, e all'arredamento del mondo finzionale dall'altro. Il treno assume così una caratteristica organizzazione temporale binaria, tra battere e levare, tra diastole e sistole, tra inspirazione ed espirazione.

### *Un'analisi in oggetti sonori*

Per tirare le fila di questo discorso, vale la pena di discutere alcune considerazioni di carattere aculogico, in parte già introdotte surrettiziamente in precedenza. Chion ha sottolineato come nella sequenza di manifesti “une sorte de 'zoo' des sons”, “aptes à remplir une partie des cases de la typologie schaefferienne”<sup>43</sup>. Lo studioso francese si limita ad un'elencazione e, come spesso gli accade, evita ostinatamente di tentare una interpretazione che faccia sistema ad un livello superiore degli stessi. In sostanza, per Chion la sequenza è un campionario di tratti aculogici e analogamente un campionario di effetti di senso necessariamente locali (ad esempio: il silenzio sottolinea il mutismo virile dei sicari).

Sposando da un lato una prospettiva continuista e dall'altro un interesse tipologico (sia esso in termini aculogici -Chion- o meno -Fawell-), si può osservare come l'intera sequenza (cfr. Figura 1) sia organizzata in tre blocchi distinti e sequenziali (A, B, C), che hanno una natura aculogica ma anche narratologica.

---

40 Galofaro, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, cit., p. 363.

41 Mininni, *Sergio Leone*, cit., p. 93.

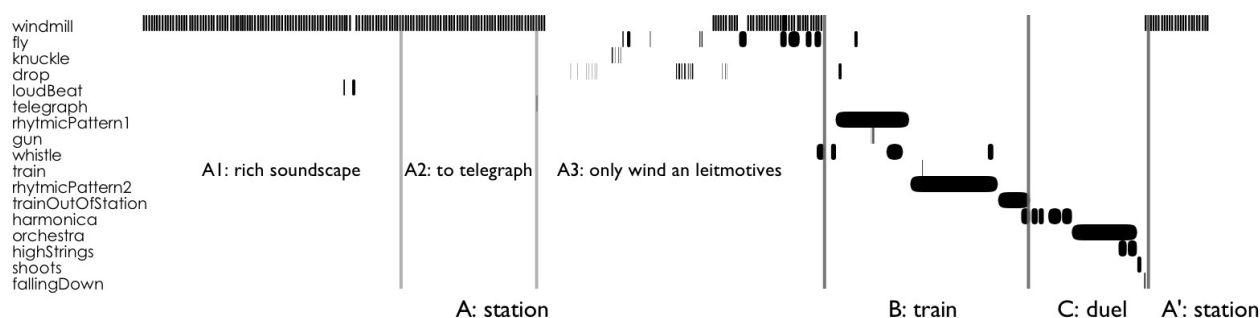
42 Italo Cameracanna ricorda (comunicazione personale) come Leone avesse riportato dall'America le registrazioni del treno, da integrare nel resto dei rumori ambientali prodotti invece interamente a Cinecittà. Dunque, il suono che presenta caratteristiche di massima artificialità nell'intera sequenza ha al contrario un'origine “documentale”. È un ottimo esempio dell'irrelevanza dell'origine rispetto alla struttura nella costruzione del senso.

43 Chion, *Le son*, cit., p. 80.

In primo luogo, la stazione. Qui gli oggetti sonori hanno nel complesso massa variabile e spesso sostegno impulsivo. Rispetto al tempo, sono distribuiti in maniera aleatoria. Un coacervo di eventi accidentali che dipendono da una meccanica del mondo. Ad essere precisi, il blocco A può essere sottoarticolato in tre sottoblocchi, connessi in un gradatum (A1, A2, A3): il primo è quello dell'arrivo vero e proprio alla stazione (A1). In esso si ascolta la massima presenza e ricchezza di eventi impulsivi (uccelli, scricchili, passi). Segue un blocco in cui si assiste ad un primo processo di depauperamento sonoro che si chiude con l'organizzazione ritmica del telegrafo (A2). Infine, la scena passa in esterno e acusticamente l'unico arredamento del mondo è il vento (a parte un uccello e un cane, in grande lontananza), arredamento che costituisce la grana della tela su cui si disegnano il ronzio della mosca, lo scrocchiare delle dita, il cadere delle gocce (A3).

In secondo luogo, l'arrivo del treno (B). Qui il suono del treno, costruito attraverso due blocchi di icastica stutturazione ritmica, e -come già discusso- plasticamente eccedente rispetto ad un minimum figurativo, maschera completamente il paesaggio sonoro della stazione così da sostituirsi ad esso. Nel frammento del treno, il suono presenta massa fissa, cioè altezza non rilevabile ma chiara organizzazione registrata. Inoltre, si assiste ad una sorta di processo di concentrazione degli eventi -che era sparsi nel frammento della stazione- in due macro-oggetti omogenei a sostegno iterativo. Ne consegue cioè una avvertibile e progressiva struttura ritmica.

Infine, nel terzo frammento (C), il treno si allontana e si assiste al duello. Nel frammento del duello, il materiale sonoro è strettamente musicale. L'armonica individua ora nettamente una massa-altezza attraverso il tema cromatico d'armonica. Quest'organizzazione delle altezze arriva al suo completamento con l'innesto orchestrale, nell'articolazione temperata dell'armonia. Ma quest'organizzazione delle altezze è anche un'organizzazione del tempo, non più *pattern* ritmico ma organizzazione metrica sostanzialmente tradizionale. Nello sviluppo nelle tre sezioni si assiste cioè ad un doppio processo di organizzazione del materiale sonoro. Da un lato, rispetto alla massa, la variabilità nel frammento della stazione si stabilizza in quello del treno, e la massa diminuisce nel calibro fino alla riconoscibilità dell'altezza nel frammento del duello. Dall'altro, rispetto al tempo, un ammasso di eventi sonori distribuiti stocasticamente nel tempo (stazione) si organizza in pattern iterativo (treno) per poi essere infine inquadrato in una griglia metrica (duello).



*Organizzazione sonora della sequenza.*

### *L'attesa*

Dunque l'attesa, “il tempo speso nell'aspettare” (Devoto-Oli). Attesa dei tre killer che ammazzano prima di tutto il tempo stesso attraverso il suono. Etimologicamente, l'attesa è un *ad tendere*, una tensione verso qualcosa, un processo che innesca una durata letteralmente distrutta dall'evento atteso, ma solo da quello giusto. Non a caso, la proporzione tra le durate dei tre blocchi A, B, C delinea una progressiva concentrazione, con una proporzione approssimativamente 6:2:1. Ecco allora alla stazione un tempo riempito di nulla, di microprocessi che allestiscono una durata attraverso il loro accadere secondo una casualità stocastica. Il sistema della punteggiatura con i suoi colpi in fortissimo allude così all'evento atteso, predispone uno squassamento che però non viene, perché è disatteso, e che non si potrà sapere quando verrà. In questo senso, Leone mira effettivamente ad una “languorousness typical of those moments when our apertures are most open”<sup>44</sup>, attraverso l'attenzione al microscorrere del suono, che è condizione di possibilità dell'imprevedibilità della tragedia. Ma l'attesa, intesa come condizione oggettiva, ha anche una seconda variazione nel suo spettro semantico, è anche “il tempo che intercorre tra due fatti di cui uno è la dichiarata premessa dell'altro”, secondo la locuzione “in attesa di una risposta” (Devoto-Oli). Di qui la progressione verso l'organizzazione che avviene su due piani, sonoro e narrativo. Da un lato, un'accumulazione di materiali sonori si organizza in un frammento ritmico-melodico, dall'altro un'accumulazione di fatti (si pensi all'accidentalità narrativa dei gesti dei killer) si organizza in un asse narrativo -il programma d'azione che prevede l'esecuzione di Armonica. In questa prima accezione l'attesa è definita sul piano dell'enunciato: è una condizione oggettiva, indipendente dal suo essere esperita dal soggetto. L'attesa è però anche “lo stato d'animo di chi attende il realizzarsi di qualcosa”. Come nota Mardore, “il segreto della lentezza “leoniana”” sta nel fare di un “cinema d'azione [...] un cinema contemplativo”: “esso esprime la voluttà di un uomo che non si stanca di riguardare”, i cui eroi “non finiscono di assaporare l'istante. Essi incarnano Leone e

<sup>44</sup> Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West*, cit., p. 194.

lo spettatore ideale”<sup>45</sup>. Ecco che allora come i killer aspettano sul lato dell'enunciato ciò che accadrà, così lo spettatore attende dal lato dell'enunciazione ciò che accadrà. Questo ribaltamento dell'enunciato sull'enunciazione è operato attraverso un accoppiamento del tempo: lo spettatore letteralmente attende insieme ai killer. E un simile accoppiamento coatto ha il suo veicolo principe proprio nella dimensione udibile, attraverso quella forma del tempo d'ascolto che Schaeffer, in una fenomenologia tripartita, descriveva nei termini di in “suivre l’objet dans sa durée, sans perdre la perception du temps qui passe, comme un mobile en mouvement, dont la position est évaluée à chaque instant”<sup>46</sup>. Come i killer, lo spettatore è allora immerso nella temporalità del processo di organizzazione del materiale sonoro che si è tentato di descrivere in precedenza. A testimonianza di questo punto, basta considerare l'abbondanza di indizi metalinguistici nella gestione del suono.

### *Sulla pala eolica*

Per chiudere, vale la pena allora di concentrarsi sulla pala eolica. Quest'oggetto sonoro curioso, fortemente voluto da Leone (e che rischiò per l'eccesso di zelo di un attore di essere eliminato attraverso l'oliatura non richiesta di una porta che ne era all'origine<sup>47</sup>), ha una natura sonora peculiare. Si può senz'altro sottolineare la gestione all'interno di una strategia di tensione tra acusmatizzazione e deacusmatizzazione<sup>48</sup>. Ma *acusma* qui rimanda già ad un contesto figurativo: è qualcosa che si sente ma di cui si vede o non si vede la sorgente. Al di là e ancor prima di una simile prospettiva -appunto causale, indicale, figurativa- andrebbe osservato come quell'oggetto sonoro oscilla costantemente tra riconoscibilità figurativa e evidenza plastica. In altri termini, attraverso l'oggetto sonoro della pala eolica l'enunciazione installa una tensione tra riconoscibilità enciclopedica (competenza sul mondo, dimensione figurativa) e autonomizzazione percettiva (dimensione plastica): in altri termini, l'oggetto sonoro “pala eolica” resiste alla figura (appunto all'etichettatura figurativa di “pala eolica”)<sup>49</sup>.

La pala eolica è in effetti un oggetto sonoro interessante: ha un sostegno tenuto, come la mosca, il fischio, l'armonica, ma prevede un'altezza assolutamente riconoscibile -una massa-altezza, come l'armonica, ridotto tra l'altro fondamentalmente proprio a tre altezze-, ed ha un'articolazione glissante e irregolare -come la mosca, come il fischio del treno-. Ha un profilo eumorfo come l'armonica e come il fischio. Pedale che detta il tempo della sequenza, la punteggia dall'inizio “ambientale” all'apparizione dell'armonica, con un tasso di presenza -per quanto statisticamente-

---

45 M. Mardore, cit. in Di Claudio, *Directed by Sergio Leone*, cit., p. 118.

46 Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, cit., p. 255.

47 Italo Cameracanna, comunicazione personale.

48 Zanello, *C'era una volta il West di Sergio Leone*, cit., p. 153ss.

49 Sulla relazione tensiva tra livello plastico e figurativo cfr. Pierluigi Basso, *Strategie del cinema*, Lindau, Torino 2003.

costante. Stranamente Chion manca la connessione tra la pala eolica e l'armonica per un soffio. Nota come il suono della prima sia “un motif plaintif et étiré de trois notes, périodique, répété, insituable”<sup>50</sup> e allo stesso tempo descrive “la semi-melodie” del tema della seconda (che è appunto di tre note) come “tenant de la plainte”<sup>51</sup>. Quest'ultima sarebbe poi “un de ces nombreux exemples “sur le seuil de la musique” [...] où les notes émergent d'un rumeur confuse et où la musique raconte sa propre genèse”<sup>52</sup>. Verrebbe piuttosto da chiedersi se questa caratterizzazione non sia più adatta per il suono della pala eolica, in cui effettivamente l'altezza glissante e la grana soffiata sembrano allestire un teatro della genesi del musicale, poi affermata dall'armonica. Raccontare la genesi: un altro elemento a favore di una vocazione metalinguistica della sequenza.

In questo senso, la pala eolica, stemma sotto il quale si dipana l'intera sequenza, è una sorta di oggetto sonoro mediatore, lévi-straussianamente mitico, che tiene insieme la dimensione figurativa e quella plastica, il suono e il rumore, la variazione glissante e la ripetizione pedalica, e soprattutto il tempo del racconto e del raccontare.

---

<sup>50</sup> Chion, *Le son*, cit., p. 79.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>52</sup> *Ibidem*.